

Beállított képek

Esszé a montázsfogalom és az állásfoglalás kapcsolatairól

A témaválasztás nehezebbnek bizonyult, mint gondoltam: elcsépelte fordulattal azt is mondhatnám, a bőség zavara blokkolt. Végigzongorázva Radnóti tanár úr előadásait, szemináriumait, publikációit, és átgondolva azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek a magam pályafutásából adódnak, rádöbentem, hogy szinte nem volt olyan óráim az Esztétika Tanszéken, amelynek ne lett volna része egy esszé, egy monográfia, egy szerkesztett kötet vagy egy tanulmány tanár úr tollából, író- vagy számítógépéből. Irodalmi és művészeti kánon, tömegkultúra, a művészeti heteronómia és autonómia problémája, a Frankfurter Iskola hagyománya, a kritika mibenléte – csupa olyan kérdés, amely nélkül elképzelhetetlennek tartok egy-egy egyetemi kurzust, és amelyről Radnóti tanár úrnak ilyen vagy olyan formában mindig volt mondani valója. Amikor tanár úr 2011-ben megkérdezte, tartanék-e órát a doktori iskolában – épphogy kétévnyi adjunktusi múlttal a hátam mögött –, pánikreakciómat és a tanácstalanság hullámaint legyűrve egy metaforaelméleti kurzus mellett döntöttem, amelynek mintegy folytatása lett az a doktori szeminárium, amelyen a montázsfogalom történeti alakváltozatait igyekeztünk körüljárni, és – szokás szerint – nem értünk a történet végére. Most erre teszek kísérletet, köszönettel a lehetőségért.

*

Szemügyre véve a montázs fogalmának XX. századi alkalmazásait az angolszász és nyugat-európai művészet-, kultúra- és történelméleti írásokban (többek közt Walter Benjaminnál, Bertolt Brecht-nél, Ernst Bloch-nál, Peter Bürger-nél, Craig Owens-nél, Georges Didi-Hubermannál), nyilvánvalóvá válik, hogy montázson elsősorban nem konkrét művészeti vagy irodalmi műalkotás, hanem sajátos módszer, eljárás értendő.¹ Az értelmezésekben, programadó szövegekben, vitairatokban az is látható, hogy az eljárás amellet, hogy formát ad egy

¹ Vö. a kollázs, a montázs és az idézés irodalmi gyakorlatáról szóló rövid, de pontos összefoglalót: Viktor Zmegač: „Montage / Kollage”, in uő – Dieter Borchmeyer (szerk.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main, Athäneum, 1987, 259–264. o. A képzőművészeti avantgárdok

specifikus megismerési folyamatnak az alkotó és a befogadó részéről, az elméletalkotás számára is sajátos utat jelöl ki: a montázs az elkötelezett, pontosabban a marxista, baloldali tradíciót magáénak valló kritikai művészet egyik jelölője, a montázselmélet pedig ennek a hagyománynak a teoretikus felfejtője lesz. Ebből a szempontból teljes mértékben érthető, hogy a hitleri kultúrpolitika miért bélyegezte meg elfajzott művészetként a montázstechnikát előszeretettel alkalmazó avantgárd irányzatokat, illetve az őket kísérő elméletírókat, kritikusokat. Ám ha kibővítjük az egykorú teoretikusok körét, mégpedig az orosz-szovjet filmes avantgárd és a szovjet kultúrpszemiotika olyan képviselőivel, mint Eisenstein, Pudovkin, Viktor Sklovszkij vagy Jurij Lotman, akkor elgondolkodtató paradoxonnal szembesülünk: az 1920-as és 1930-as évek munkásmozgalmait felkaroló orosz-szovjet kísérleti filmek csakúgy, mint az ekkor meggyökeresedő, de legalább az 1980-as évek kezdetéig virágzó kultúrpszemiotika gondolkodói a montázst messzemenően formális művészeti eszközként határozták meg, mintegy lefejtve róla a (baloldali) elköteleződés többletjelentését. Innen nézve érthető a szovjet kultúrpolitika reakciója: a húszas–harmincas években a montázs – egyértelmű (művészet-) politikai állásfoglalásáról lemondva – hálás és magát könnyen odaadó szereplője lesz a sztálini kultúrpropagandának (elsősorban fotómontázs formájában),² míg a második világháború után olyan többé-kevésbé megtúrt elméleti irányzatként él tovább, amely immár – éppenséggel megfordítva – az elméletíróknak adja meg a látens rendszerkritika lehetőségét. Az 1968 utáni nyugat-európai, amerikai fogalomhasználatban aztán – és ezzel bonyolódik a képlet – egyfelől tartósnak bizonyul a marxista hagyományra való támaszkodás (ilyen Didi-Huberman Brecht-értelmezése), ám művészettörténeti modellé való kibővítése-kidolgozása (Craig Owens) és a szubverzív alakzatként értett katakrézis ezzel nem közvetlenül összefüggő, de mindenképp rokonítható karrierje (Homi K. Bhabánál és Judith Butlernél)³ már a montázs-terminus olyannyira kitágított jelentésmezőjének meglétéről tanúskodik, hogy joggal tehető fel a kérdés: minek köszönhető a fogalomnak ez a kitartó jelenléte és rugalmassága, és milyen következtetések vonhatók le e terminológiai folytonosság és a ritkán, de annál látványosabban megbicsakló egyneműség jelenségéből?

A válaszadás bizonyára többféleképpen lehetséges, ám célravezetőnek tartom az egyik legnagyobb hatású montázsfogalom-gyártótól származó gondolati alakzat heurisztikai eszközként való alkalmazását: Walter Benjamin dialektikus képéről van szó, amely alkalmasnak tűnik arra, hogy számot vessen a vázolt történeti ellentmondásossággal.⁴ Benjamin a *Passzázmű*

és a fotómontázs összefüggésében vö. Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München, Fink, 2000, főként 200–237. o.

² Vö. pl. Jürgen Holtfreter: *Politische Fotomontage*, szerk. Berlin, Elefanten-Press-Galerie, 2., javított és bővített kiadás, Berlin, Elefanten Press, 1977; a fényképek korabeli manipulálásáról vö. David King: *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Edinburgh, Canongate Books, 1997.

³ Hely hiányában erre a mozzanatra már nem térek ki.

⁴ E módszertani döntés bírálataként felhozható, hogy Benjamin „rendszeren belülisége” (vagyis a vonatkozó diskurzus önreferencialitása, vulgo belterjessége) alkalmatlanná teheti elméleti modelljét arra, hogy metaszinten érvelni lehessen a segítségével, ám – ahogy reményeim szerint

című óriásprojektjéhez írott feljegyzéseiben – most valóban csak az „N” jelölésű feljegyzésekre szorítkozva és kihagyva az életmű tágabb kontextusát⁵ – a dialektikus képet és a montázst történetírói projektjének központi elemeiként kezeli: az „idézőjelek nélküli idézés művészetét”⁶ kívánja tökélyre fejleszteni, amely szerinte a legszorosabban összefügg az irodalmi montázs elméletével. A materialista történetírásnak ugyanis el kell búcsúznia nemcsak a hanyatlás, hanem a haladás képzetétől is, vagyis függetlenítenie kell magát az időben zajló, valamiféle fejlődést vagy visszafejlődést feltételező nem értékmentes szemléletmódtól, s ehelyett „a nagy konstrukciókat”, a „teljes történet” „metszön készre vágott elemekből” kell felépítenie, ahol az elemek mindig az „egyes”, „apró” mozzanatok, amelyeket elemezve felfedezhető „a teljes történet kristálya”.⁷ Az apró mozzanatok megragadása azonban feltételhez kötött: annak belátásához, hogy múlt és jelen nem előre- vagy visszafelé tükrözi egymást, azaz „az elmúlt [nem veti a fényét] a jelenbelire”, és „a jelenbeli [sem vetíti a fényét] az elmúltra”,⁸ tehát nem következtethetünk a dolgokra sem előrehaladva, sem visszavetítve, hanem azt kell meglátunk, ahogy a most és a múlt egy képben áll össze egyetlen konstellációvá, mégpedig villanásszerűen. Ezt a konstellációt nevezi Benjamin „Dialektik im Stillstand”-nak,⁹ Szabó Csaba fordításában a „szüneteltetés csendjében megállt dialektiká[nak]”,¹⁰ egyszerűbben fogalmazva kimerevített, nyugvópontra jutott dialektikának. Ez azonban nem valamiféle lényegiség – itt Benjamin explicite bírálja a fenomenológiai álláspontot –, nem valamilyen esszencia vagy állandó, s főleg nem valamilyen időtlen szintézis, mert e képek mindig is valamilyen historikus indexszel rendelkeznek:

A képek historikus indexe ugyanis nemcsak azt mondja, hogy egy bizonyos időhöz tartoznak, mindenekelőtt azt mondja, hogy a képek csak egy bizonyos időben válnak először

bebizonyosodik – épp a (későbbiekben már-már origóként működő) benjamin montázsfogalom rejti magában azt a mozzanatot, amelynek elvesztése vagy legalábbis elhalványulása egyengette a montázs terminusának fényes karrierjét. E folyamat képe sűrűsödik össze a működő vagy éppen nem működő dialektikus képben.

⁵ A *Passzázmű* értő, a montázstechnikát külön is tárgyaló elemzéséhez vö. Isabel Kranz: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München é. m., Fink, 2011. Az életmű kontextusában vö. Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass. – London, MIT Press, 1989. Vö. továbbá Radnóti Sándor *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány W. Benjaminról* című monográfiájának ismertetésével: Somlyó Bálint: „»A megismerhetőség mostja«. Radnóti Sándor: Krédó és rezignáció”, in uő: *Kerülő úton*, Budapest, Kijárat, 2014, 68–82. o.

⁶ Walter Benjamin: „Passzázsok. N [ismeretelméleti jegyzetek; a haladás elmélete]”, in uő: *„A szírének hallgatása”. Válogatott írások*, válogatta, fordította és szerkesztette Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 222–235. o., itt: 223. o.

⁷ Id. mű, 224. sk. o.

⁸ Id. mű, 226. o.

⁹ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, 5. kötet, szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 576. o.

¹⁰ Benjamin: „Passzázsok”, 226. o.

olvashatóvá. Éspedig ez az eljutás az „olvashatóságig” a bensejükben zajló mozgás egy bizonyos kritikus pontja.¹¹

Vagyis a megismert és a megismerő „időmagjának” egybeeséséről van szó, amikor az olvasandó kép valóban olvashatóként villan fel az olvasó előtt. Ebben a benjamin, persze meglehetősen töredékes és enigmatikus, helyenként pedig kifejezetten zavarba ejtő megfogalmazásban, illetve az idevonatkozó feljegyzésekben három olyan árulkodó mozzanat akad, amely nézetem szerint lényeges lehet a montázsfogalom történetének kritikus felgöngyölítésénél: a történetírói és egyúttal montázsalkotói megismerés Benjamin szerint egyfajta határhelyzetben megy végbe, pontosabban a „felébredés” mozzanatában. Ekkor ugyanis az „álomtudat tézise” és az „éber állapot tudatának antitézise”¹² egyesül, a kép ezen a törésponton, a már nem és a még nem közötti térben mutatja meg dialektikus egységét. A másik lényeges mozzanat e hely, e töréspont meghatározását illeti: az olvashatóvá vált kép a nyelvben lelhető fel, vagyis – leegyszerűsítve – Benjamin egyfajta nyelvi alakzatról beszél, amely toposzként azonosítható be. A harmadik mozzanat pedig e trópushoz való eljutás módszerét illeti: a történetíró kirepeszti tárgyát a „történelem folyásának kontinuitásából”,¹³ kiszakítja összefüggéséből, idézi, és teletűzdeli saját jelenével, vagyis aktualizál. Benjamin tehát a materialista, marxista történetírói gyakorlat programját gondolja újra, amikor elbúcsúztatja a hanyatlás és a haladás képeit, s ehelyett olyan pillanatnyi, határhelyzetben felvillanó képekben gondolkodik, amelyek nyelvilag meghatározottak, és amelyek magukon viselik az adott kor jegyét, a historiografikus indexet.

Érzékeltetendő a montázsnek a bevezetőben jelzett ellentmondásos fogalmi karrierjét, négy olyan elméleti írást, illetve írók emelek ki, amelyek és akik egy-egy markáns állomásnak tekinthetők a montázsról és a vele rokonítható eljárásokról szóló elgondolások sorában, hogy aztán a benjamin dialektikus kép kritériumainak segítségével felmérhessem szerepüket és helyi értéküket. Benjamin (és a Frankfurter Iskola) állandó protagonistája, Bertolt Brecht gyakorlati és elméleti megfontolásait (I), Eisenstein filmes programját (II), Craig Owens művészettörténeti modelljét (III) és Georges Didi-Huberman Brecht-monográfiáját (IV) – bevallottan csak nagy vonalakban – felidézve láthatóvá válik, milyen girbegurba utat járt-jár be a montázsfogalom, és feltehető a kérdés, hogy egy effajta fogalomtörténeti hánykolódás után milyen következményekkel számolhatunk. Az alábbiakban magát a problémát, a montázsfogalom használata és az elköteleződés közti feszültségeket vázolom az egyes megközelítések anyagán, hogy lezárásként a konzekvenciákkal vessek számot.

¹¹ Uo.

¹² Benjamin: id. mű, 227. o.

¹³ Benjamin: id. mű, 233. o.

I.

Közismert, hogy a marxista-materialista esztétikát magáénak valló Brecht a montázstechnikát az epikus színházi gyakorlat egyik elemének tekintette. E rendezői-drámairói gyakorlat célja a beleérző befogadás megakasztása, megakadályozása, valamint a kritikai távolság megteremtése volt, amennyiben Brecht a montázst az arisztotelészi színház fokozódás- vagy fejlődésfogalmával szembeállítva arra találta alkalmasnak, hogy az oda nem illő, meghökkentő, önkényes választás eredményének tűnő képek, szavak, gesztusok alkalmazásával kimozdítsa a nézőt „kényelmes” helyzetéből, megszüntesse a folytonosság illúzióját, és egyéb színpadi, dramaturgiai praktikákkal megfejelve, a látottaktól elidegenítve állásfoglalásra készítse.¹⁴ A montázs itt egy átfogóbb színházreformer projekt egy darabkája, és a Brecht számos írásában elszórt megjegyzésekből ítélve korántsem egyértelműsíthető valamifajta politikai-ideológiai állásfoglalás vagy a benjamini dialektikus kép értelmében, de még csak technikailag is kevésbé specifikálható. Bár tudni például, hogy a filmsnittek bevágását – például Piscator politikai színházában¹⁵ – Brecht a montázs alkalmazásának egyik példjaként aposztrofálta,¹⁶ ám a montázs funkcióját nem önmagában, hanem a színpadi történet, idő és tér összefüggésében, ennek elemeinek ellentételezésében azonosította. Nem arról van tehát itt szó, amiről Benjamin a történetírói megismerés kapcsán beszél, vagyis hogy az egyes kiszakított – elidegenített – dialektikus, a jelent és a múltat egybeolvasztó és kimerevítő montázképből olvasható ki a történelem, hanem fordítva: az előadás jelenébe – történetébe – beékelten elem jelenti a montázst, amely ekként nem a megismerő folyamat eredménye, hanem épp kezdőpontja lesz. Ha elfogadjuk ezt a konstellációt, vagyis hogy e két koncepció mintegy megfordítottja egymásnak, akkor – az esetleges újító gesztusok elismerése mellett – nyilvánvalóvá válik, hogy már az egyidejű, marxista elkötelezettségű montázselméleteken belül is eltérő értelmezést kap a montázs helyi értéke, funkciója.

II.

A szintén avantgárd művészként számon tartott és ideológiailag egyértelműen állást fogláló, bár helyenként az iróniával sem spóroló Szergej Eisenstein montázsfelfogása megint csak megnehezíti a helyzetet. Eisenstein ugyanis mind a színházi, mind a filmes montázs tipológiáját már-már meghökkentő módon olyan elsődlegesen formális megoldásként írja le, amely

¹⁴ Vö. Bertolt Brecht: „A kísérleti színházról” (1939–1940), ford. Walkó György, in uő: *Színházi tanulmányok*, szerk. Major Tamás, Budapest, Magvető, 1969, 119–183. o.

¹⁵ Vö. Erwin Piscator: *A politikai színház*, ford. Gál M. Zsuzsa – Sz. Szántó Judit, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.

¹⁶ Vö. Bertolt Brecht: „Über eine nichtaristotelische Dramatik”, in uő: *Schriften zum Theater*, 1. kötet, szerk. a Suhrkamp Verlag Elisabeth Hauptmann közreműködésével, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, 227–336. o., itt: 289. sk. o.; vö. még uő: „A sárgarézvásárból (1937–1951)”, ford. Vajda György Mihály, in uő: *Színházi tanulmányok*, 259–399. o., itt: 300. ssk. o.

bár megtöri a harmóniát, és nem törekszik semmiféle tükrözésre – és ebben persze közelít a brechti elképzeléshez –, jelentésteremtésével „valami pontosan meghatározott, végső tematikus hatásra törekszik”,¹⁷ amely hatás – akár a befogadóra gyakorolt attrakció formájában, akár a film nyelvén megteremtett fogalom formájában (itt a sokszor emlegetett oroszlánszobor a példa) – félreismerhetetlen és pontosan beazonosítható. Vagyis épp nem valamilyen kritikus távolságtartást, kiköccentést céloz, hanem – banálisan fogalmazva – az üzenet tévedhetetlen célba juttatását. Itt tehát nyoma sincs a Brecht-féle elidegenítés gondolatának vagy a kimerevített-felvillanó történeti kép benjaminini meghatározásának. Bár eltérő hangsúlyokkal, de Pudovkin és Kulesov esszéiben is hasonló, elsősorban filmtechnikai megfontolások tárgya lesz a montázs,¹⁸ ami még inkább provokálja a fentebb már említett tény megállapítását: korban, szellemiségben, kultúr- és politikatörténeti kontextusukban egymáshoz roppant közel álló művészek és teoretikusok (és a példákat még sorolhatnánk) az 1910-es évek egyik művészeti eljárását már néhány évvel annak kanonizálódása után olyan széttartó módon értelmezik és alkalmazzák, hogy szinte áthidalhatatlan nehézségnek bizonyul valamilyen konzisztens képzet vagy közös nevező meghatározása.

III.

Hogy a terminus a maga illetén rugalmasságának, sőt viszonylagosíthatóságának köszönhetően és elsődleges használóinak biográfiai meghatározottságából és kultúrpolitikai pozíciójából fakadóan milyen karriert futott be a XX. század második felében, illetve a végén, megint csak szolgálhat némi tanulsággal: az amerikai újbaloldali műkritikus Craig Owens *Az allegorikus impulzus* című tanulmányában dekonstruktivista szellemben alkalmazza a posztmodern művészetre a benjaminini allegória- és részben montázsfogalmat, amikor a töredékesség és a hibridizáció programját azonosítja be a kortárs művészet központi ismérveiként.¹⁹ Owens ekképp radikálisan kiüresíti a montázs benjaminini terminusának történeti indexét: míg Benjamin – a dialektikus képhez kapcsolódó történetírói krédójának megfelelően – az allegóriát a német szomorújatek hagyományából levezetve a történelmi hanyatlás olyan megjelenítőjeként értelmezi, amely a saját kortársi művészeti törekvéseknek lesz megfeleltethető, addig Owens egyenesen a posztmodern alakzatának tekinti, megfosztva az allegória beágyazottságát,

¹⁷ Szergej Eisenstein: „Az attrakciók montázsa” (1923), ford. Berkes Ildikó, in uő: *Válogatott tanulmányok*, szerk. Bárdos Judit, Budapest, Áron, 1998, 57–62. o., itt: 60. o. Eisenstein és az orosz-szovjet avantgárd filmelméletéről összefoglalóan vö. Bárdos Judit: *Kamera és toll. A húszas évek szovjet filmelméletéről*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1979.

¹⁸ Vö. Vszevolod I. Pudovkin: *A filmrendező és a filmszínész művészete*, ford. Hágy Gyula – Mérei Ferenc, válogatta, szerkesztette és jegyzetekkel ellátta Homoródy József, Budapest, Gondolat, 1965.; Lev Kulesov: *Filmművészet és filmrendezés*, ford. V. Detre Zsuzsa – Orosz István – Terbe Teréz, szerk. Zalán Vince, Budapest, Gondolat, 1985.

¹⁹ Vö. Craig Owens: „Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé”, I–II. rész, ford. Müllner András, *Enigma*, 66 (2010), 24–39. o. és 67 (2010), 5–20. o.

meghatározottságát eredeti történeti kontextusától, mégpedig nemcsak az elméleti-művészet-történeti modell megalkotásában, hanem a kortárs műalkotások értelmezésében is.

IV.

Amikor Georges Didi-Huberman azt a *Háborús kiskátét* elemzi, amely az immár emigrált Bertolt Brecht háborúellenességének és társadalomkritikájának egyik leglátványosabb darabja, a benne alkalmazott montázs technikát politikailag elkötelezett és dialektikusan szervezett fotó- és szövegszerkesztési eljárásnak határozza meg. Didi-Huberman meggyőzően kontextualizálja mind a brechti életműnek és életútjának, mind az őt körülvevő és meghatározó kortársak írásainak összefüggésében azt, hogy mitől tekinthetők elköteleződőnek, „állást foglalónak” a brechti művek (itt többek közt a munkáskultúrával kapcsolatos korabeli diskurzusok, a hitleri politikára nemet mondó emigráns lét közegének hatásával és persze Brecht önnön pozicionálásával érvel).²⁰ Ami azonban kérdésessé teszi az elemzés támadhatatlanságát, az éppenséggel a fogalom elsődleges alkalmazása a háború idején összeállított, 1955-ben kiadott *Háborús kiskátéra*, valamint a *Munkanaplóra*. Brecht ugyanis egyértelműen definiálja mindkét írását: a második esetben a műfaji besorolás már a címből kiolvasható, míg az első esetben szándékosan nem a montázs, hanem a fotogrammák elnevezést használja: a könyv ugyanis háborús fényképes újságkivágatok és epigrammák kombinációja, illetve ütköztetése, amely ráadásul ugyanolyan kritikusan viszonyul a szövetségesek háborús ténykedéséhez, mint a hitleri Németország pusztításához. Effektusában persze rokonítható a *Háborús kiskáté* a brechti elidegenítéssel, ám ezt teljes egészében a montázsfogalom alá utalni, és olyan könyvre alkalmazni, amely egyáltalán nem a képi és szöveges elemek valamiféle véletlenszerű vagy – Benjaminszalva – allegorikus egymáshoz rendelésével vagy egymásra applikálásával működik, hanem roppant programszerűen, bal- és jobboldalra is pofonokat osztogatva vezet végig az ellentételezés, ellentételezés elvét, újfent csak erősíti a montázsfogalom homályosságát, s végső soron kérdésessé teszi specifikusabb alkalmazásának helytálló mivoltát.

Ha e fenti négy állomáshoz még hozzágondoljuk a posztkoloniális és feminista elméletírók katakrézis-fogalmát, láthatóvá válik, hogy a montázsfogalom olyannyira önálló életet él, illetve a teoretikus buzgalom olyan sok és heterogén jelentésréteggel és értékmozzanattal ruhazza fel őt, hogy lassan teljesen elveszti kontúrjait, s végső soron egy történelmietlen, nagyrészt tetszőlegesen – bár persze akár produktívan is – bevethető konstruktum lesz. Megfogalmazható az a gyanú, hogy a haladás, újítás és kritika értékmozzanatával felduzzasztott terminus fokozatosan egy kimerevített, esszencializált, mi több – elméleti modellként – konzerváló fogalomká korszakosult. Épp ezért érdemes itt emlékeztetni a Benjamin által más formában is markánsan megfogalmazott történetírói igényre: a fenoméneket szerinte úgy lehet megmenteni az „örökségként való méltatás”, az efféle áthagyományozás katasztrófájától, ha a fenoméneket

²⁰ Vö. Georges Didi-Huberman: *Quand les images prennent position*, Párizs, Éd. de Minuit, 2009.

„lévő ugrást, robbanást, törést”²¹ mutatjuk fel, amely egyértelműen a múlt és a jelen villanás-szerű, dialektikus együttállásában tárulkozik fel. A montázsfogalom elnyúló elméleti használatában mintha épp ez hiányozna: a tematikus-formai újításként induló montázst a köré szerveződött teoretizálás mintha az épp újító potenciálját biztosító történetiségétől fosztaná meg, s ekképp egy olyan retorikai alakzatra futtatná ki, amely végeredményben nélkülözi a „mihez képest” specifikumát, és valamilyen statikus, időből kiszakított figurává teszi.

²¹ Benjamin: „Passzázsok”, 231. o.